في التراث الغنائي اليمني

أ. جابر علي أحمد*

تقع اليمن في الجزء الجنوبي الغربي من شبه الجزيرة العربية والجزء الجنوبي الغربي من قارة آسيا. وتتمتّع بتنوّع مناخي حيث يوجد للسهول مناخ وللصحراء مناخ وللهضاب الوسطى مناخ وللمرتفعات الجبلية مناخ. وقد أدى هذا التنوّع المناطقي والمناخي إلى تنوّع سكّاني غزير مما كان له كبير الأثر على غنى الموروث الغنائي.

وتطالعنا كتب التاريخ الموسيقي بحقائق عن الحياة الفنية في الممالك اليمنية القديمة. ففي كتاب القيان والغناء في الشعر الجاهلي يتبنّى الدكتور ناصر الدين الأسد ما ذكره الهمذاني في كتاب الإكليل من أنه وجد في مغارة متقادمة تمثالان عظيمان هما في صورة قينتين إحداهما تمسك بآلة الطنبورة والأخرى بآلة مزمار.

كما يشير الدكتور الأسد مستندا إلى ما ذكره الهمذاني إلى أن الغناء في اليمن قديم قدم عاد. وأنّ كان منتشرًا في أوائل القرن السادس الميلادي على نحو دفع ذوي السلطان إلى سنّ القوانين المنظّمة له.

ويتبنّى هنري جورج فارمر ما قاله المسعودي من أن لأهل اليمن جنسان من الغناء، الحميري والحنفي والأخير أحسنهما.[1]

* - الجمهورية اليمنية.

1 - هنري جورج فارمر - **تاريخ الموسيقى العربية** - ص55.

وذكر في كتاب **مروج الذهب** أن "غناء أهل اليمن كان بالمعازف". وهذا يعني أن نوع الغناء في اليمن كانت تصاحبه نفس الآلات الموسيقية مع الأخذ في الاعتبار استدراكه أن الغناء الحنفي كان أحسن ربما بسبب استجابته للتطوّرات المطلوبة حينئذ.

وبعد ظهور الدين الإسلامي انشغل اليمنيون بالفتوحات الإسلامية كثيرا. ومع هذا فقد ظلّت اليمن تصدّر المغنّين إلى باقي أصقاع الخلافة الإسلامية كما حدث للمغني "مالك بن أبي السمح" الذي ظهر في العصر الأموي بعد أن تتلمذ على يد معبد. كما ظلّت تتفاعل مع المغنين القادمين من أصقاع الخلافة الإسلامية كما حدث للمغني "الغريض" الذي استوطن اليمن بعد أن وجد من أهلها التشجيع المناسب.

ويبدو أن الفنانين اليمنيين الذي أصاب معظمهم النسيان تفاعلوا مع المتغيّرات التي حدثت للغناء في العصرين الأموي والعباسي. ولهذا فالتقاليد الموسيقية التي ترسّخت في مسيرة الغناء العربي تمثّلها هؤلاء الفنانون باعتبارها معطى عربيًا إسلاميًا. على أن هذا إن صدق على مغنيي ذلك الزمن فإنه لم يصدق على أشكال الغناء الشعبي الذي كان وما زال ينبوعًا قويًا للهوية الفنية اليمنية.

وسنلاحظ لاحقًا أن عناصر الغناء الشعبي مثّلت المرجعية الأساسية لتشكّل غناء تقليديًا يمنيًا يلتقي في بعض عناصره مع الموسيقى العربية ويختلف في بعضها الآخر.

والحديث عن الغناء التقليدي اليمني يضعنا وجها لوجه أمام الموشّح اليمني التي ما تزال مسألة بداية ظهوره موضوع خلاف شديد. وأزعم أن الاختلاف الحاصل حول هذا الموضوع ناجم في بعض أسبابه عن الخلط بين الغناء الشعبي والغناء التقليدي في اليمن. ذلك أن الغناء الشعبي ظلّ محتفظًا بهياكله اللحنية وطقوسه الاجتماعية في كل مراحل الخلافة الإسلامية، وهو لهذا كان من أهم عناصر الهوية الثقافية المحلية.

أما الغناء التقليدي والذي يشكّل الموشّح أبرز عناوينه في اليمن فقد أظهر حالة من التميّز اليمني وحالة أخرى من حالات التفاعل مع الحياة الفنّية العربية.

والحديث عن التميّز سيجرّنا إلى ارتباط الموشّح بعناصر غنائية مستمدّة من المادة التراثية الشعبية. وليس أدلّ على ذلك من أن الرقص في مدينة صنعاء يعتمد على ذات الضروب التي تتخلّل البنى اللحنية للموشّح الذي يتفق الدكتور محمد عبده غانم والدكتور عبد

---

2 – الدكتور محمد عبده غانم - **شعر الغناء الصنعاني** - ص48 .

العزيز المقالح على ظهوره في اليمن في عصر الدولة الرسولية (636هـ).[2] بيد أن آخرين لا يقبلون ذلك ويرون أن الموشّح في اليمن أقدم من الموشح في الأندلس التي ظهر فيها الموشّح - على حدّ تعبيرهم - تحت تأثير اليمنيين الذين كانوا من بين جيوش المسلمين التي فتحت الاندلس.[3] على أن بحثاً جديدا لعبد الجبّار باجل أعاد ظهور الموشّح إلى قصيدة حمينية ظهرت في عصر الدولة الأيوبية في منطقة حمينية بشمال الحديدة وذلك في القرن السادس الهجري. وبعيدًا عن هذه المسألة الخلافية يمكن القول بأن للموشح اليمني خصائصه الشعرية والنغمية المستمدة من خصوصيات الحياة الثقافية اليمنية. وللموشّح اليمني من الناحية الشعرية شكلان: الكامل والأقرع. والموشّح الكامل يتكون من الأجزاء التالية: بيت - توشيح - تقفيل أو تقميع. أما الموشّح الأقرع فتتعدّد هياكله، حيث فيه من يتكوّن من البيت والتوشيح، وفيه من يتكون من عدّة أبيات، وفيه من يماثل القصيدة العمودية في البناء الهرمي ... إلخ.

وللموشّح اليمني هياكل لحنية تعتمد مقاميا على التالي: مقام الحسيني - مقام الحسيني عشيران - مقام السيكاه - مقام الحجاز الكبير - مقام راست - مقام سوزناك - مقام الهزّام - مقام نوا أثر. هذه المقامات تغطي مساحة واسعة من الشعر الحميني.[4] ولكن على المرء أن يدرك بأن الأسيقة المقامية ذات خاصية يمنية من حيث طبيعة المسافات. فمقام الحجاز الكبير مثلا يؤدّي على نحو تزيد فيه الدرجة الثانية قليلا وتنقص الدرجة الثالثة قليلاً. ويحدث الأمر نفسه مع مقام "نوا أثر" حيث تزيد الدرجة الثالثة قليلا وتنقص الدرجة الرابعة قليلاً، وكذلك الأمر بالنسبة للدرجتين السادسة والسابعة حيث تزيد الأولى قليلا وتنقص الأخرى قليلاً. وهذه الملاحظات تؤشّر إلى أن ثمّة منظومة حسّية خاصة في اليمن. وهي منظومة يتم تناقلها شفاهًا عبر التثاقف اليومي للفنانين.

وللتعرف على الموشح الكامل سأقف عند نموذج منه بعنوان (الغويدي[5]) :

الغويدي نظم في الهوى العذري نشيد	**قال قلبي تهيم وراء العيس**
البديوات ساروا وخلوني وحيد	**كل ساعة نهيده وتهجيس**
يا بديوات عودوا بمعسول البديد	**وارعوا العيس مرعى بتنفيس**
وارحموا يا أهيل الشجي المضني العميد	**قط في الحب ما جا بتدليس**

3- محمد مرشد ناجي - **الغناء اليمني القديم ومشاهيره** - ص56 .

4- هو الشعر العامي المرتبط بالموشح.

5- النص الكامل في ص225 من كتاب **شعر الغناء الصنعاني**.

توشيح

أين راحوا اهيل أمشويهات   أين حطوا تقول امبديوات   هات عنهم نسيم الصبا هات

تقفيل

يا مسافر أمانه تحقق هل تحيد	في المحلة هلال الحناديس
أسعد الله ولي في الهوى أصف جديد	ياتني به كما عرش بلقيس

بيت

راح خلي عذيب اللمى صافي الشنيب	بعد ما حل ساحة ضلوعي
قلت بالله يا نازحين عودا قريب	وأقعدوني وردوا هجوعي
وارعوا العيس في مهجتي مرعى خصيب	وأوردوها مناهل دموعي
هي كفاية لكم ما على دمعي مزيد	ما تشوا من مياه المناييس

توشيح

كنت عهدي بكم في سلامة   مثلما انتوا تكونوا عزامه   أين مني نواحي تهامه

تقفيل

مهجتي والأماقي مع قلبي العميد	كلها في المحلة محابيس
قد تعللت بالرمل لكم ما يفيد	كل ضربة وهي تاتي تنكيس

التحليل الموسيقي :

المقام : الحسيني.

الميزان :8/11

الضرب : الدسعة الكبيرة.

القالب : موشّح

الكلمات : الغويدي.

اللحن : من التراث.

الغناء : إبراهيم محمد الماس.

البيـــت

ويتكوّن من جملتين موسيقيتين في 36 مازورة. الجملة الأولى من 1–17، وتتكون من عبارتين: العبارة الأولى من 1–10 وهي في جنس راست على درجة النوى وهو جنس الفرع في مقام الحسيني، والعبارة الثانية من 11–17 وهي في جنس بياتي على الدوكاه وهو جنس الجذع في مقام الحسيني. أما الجملة الثانية فمن 18–36 وتتكوّن من عبارتين : العبارة الأولى من 18–23 وهي في جنس البياتي على درجة الحسيني وهو جنس فرع الفرع من مقام الحسيني والعبارة الثانية من 24–36 في مقام الحسيني.

التوشيـــح

لحن قسم التوشيح في هذا الموشح مأخوذ من الشطر الأخير من شطر البيت، وهو يتكوّن من أربعة موازير فقط (37–40) تتحرك في مقام الحسيني. ويستطيع القارئ أن يستمع إلى لحن الشطر الرابع أو الثامن من قسم البيت ليجد بأن هذا هو نفسه لحن التوشيح.

التـقـفـيـل

ويتكوّن من جملة موسيقية قصيرة تتحرّك كلّها في مقام الحسيني. وتبدأ هذه الجملة من المازورة 41 وتنتهي عند المازورة 53. وعند تقييم أجزاء الموشّح فنيًا سنجد أن لحن البيت يتميّز بالعمق والثراء الموسيقيين، ولهذا فهو يشكّل العمود الفقري للعمل كله. ففيه جملتان موسيقيتان مستقيمتان، وتنوّعت في هذا الجزء درجات الركوز مما يعني تنوّعًا في اللحن وخصوبة في المعالجة الفنية. وتميّزت صياغة هذا الجزء بالتعقيد النسبي الأمر الذي يجعل أداءه متعذّرًا على غير المقتدرين فنيًا. أما لحن التوشيح فمأخوذ من آخر شطر من لحن البيت وهو الشطر الذي انتهت عنده حدّة التصعيد الموسيقي. وإذا انتقلنا إلى لحن التقفيل فسنجد أن هذا الجزء تميز بشيء من الرشاقة والحيوية. ونظرة شاملة لهذا الموشح ستجلو حقيقة تماسك أجزائه الثلاثة لحنيًا. فالتوشيح مثلا هو استمرار للحالة التي انتهى عندها البيت، إنه لحظة استرخاء وجداني - إن صحّ التعبير - في اللحن يأتي بعدها لحن التقفيل الذي يجمع بين شيئين: تهيئة المستمع لتقبّل النهاية من ناحية، والعودة به إلى قسم لحن البيت من ناحية ثانية. ولعل الشيء المدهش في لحن التقفيل هو قدرته على الجمع بين هذين الأمرين في آن معًا. طبعًا يجب أن لا ننسى أن الحديث يدور الآن حول موشّح الغويدي فقط، ومع هذا يمكن القول بأن الموشّحات التي تجمع بين الأجزاء الثلاثة تقترب بهذا الشكل أو ذاك من موشّح الغويدي.

ومن باب الإحاطة بالموشح الأقرع في اليمن سأقف عند شكلين منه.

أولا : موشح "أشكو من البين"[6]

أشكو من البين لو يسمع لي الشكوى	وارتجي طول دهري وصل من أهوى
لكن بساط العمر ما بيننا يطوى	وما حدا بعد موته يبلغ الرجوى

بيت

يا ليت شعري وليت الطير تخبرني	بما طوى الغيب عن عيني وعن أذني
هل يحصل القرب من بعد البعاد عني	أو أن حبلي بحبله قطّ لا يطوى

بيت

آهي من البين كم لاقيت فيه أهوال	العقل ذهّال والدمع الغزير هطّال
والشوق شلال والوجه الجديد أشعال	والقلب عطشان بغير القرب لا يروى

التحليل الموسيقي

المقام : حسيني عشيران مصور على درجة الحسيني.

الميزان : 11/8

الضرب : الدسعة الكبيرة.

القالب : موشح.

الكلمات : عبد الرحمن بن يحيى الأنسي.

اللحن : من التراث.

الغناء : علي عوض الجراش.

يتكوّن هذا الموشّح من مجموعة أبيات فقط. وكل بيت يتكوّن من صدرين وعجزين. ومن الناحية اللحنية يتكون هذا العمل من 16 مازورة تشكّل في مجموعها جملتين موسيقيتين قصيرتين. الجملة الأولى من 1–8 وتنقسم إلى عبارتين: العبارة الأولى من 1–4 وهي في مقام الحسيني عشيران على درجة الحسيني. والعبارة الثانية من 5–8 وهي تأكيد لمقام الحسيني عشيران نفسه على درجة الحسيني. إذن فالجملة كلها تتحرك في المقام الرئيسي للعمل. أما الجملة الثانية فهي من 9–16 وتنقسم إلى عبارتين: العبارة الأولى من 9–12 وهي في جنس

6 – النص الكامل في صفحة 306 من كتاب **شعر الغناء الصنعاني**.

راست على درجة النوى. والعبارة الثانية من 13–16 وهي في مقام الحسيني عشيران على درجة الحسيني، والجدير بالتنويه أن هذا اللحن مركّب على شطرين فقط، أي أن البيت وهو هنا يتكوّن من أربعة أشطار يجزّأ لحنيًا إلى قسمين، وكل قسم يتكوّن من شطرين. وإن أردنا تقسيم الجملتين الموسيقيتين على الشطرين فيمكن القول بأن الجملة الأولى مركّبة على الشطر الأول والجملة الثانية مركّبة على الشطر الثاني. والجدير بالتنويه أن هذا العمل كغيره من الأعمال التقليدية لا يؤدّى إلا من قبل محترفي الغناء.

ثانيا : موشح "ليت شعري"[7]

ليت شعري لمه خلي اليــوم أعـتــذر
صار طرفي وعقلـي مولـع بالسهــــر
وأهيم طول ليلــي ودمـعــي كالمطـــر
والطيور أوحشتنــي بتغـريد البكـــر
قلت بالله عليكـم قولين مـا الخـبـــر
أو معاكن حبيب قد جفاكن أو هجر

وابتلاني بذا الهجـر والبين
كيف عاشق عيونه بنوميــن
والليالــي عليـا يطولـيـــن
والهزار والقماري ينوحيـن
ليلما الـنـوح هـذا تباكيـــن
لـكن الصـدق بالله قـوليـن

التحليل الموسيقي

المقام: سيكاه.
الميزان:
الضرب: الدسعة الكبيرة.
القالب: موشّح.
الكلمات: عبد الرحمن بن يحيى الأنسي.
اللحن: من التراث.
الغناء : إبراهيم محمد الماس.

7 – النص الكامل في كتاب شعر الغناء الصنعاني.

يتكوّن هذا الموشح من 16 مازورة. ويستهل بتمهيد موسيقي مستقل يبدأ من المازورة الأولى وينتهي عند الكرش الخامس من المازورة الرابعة. ويبدأ الغناء من الكرش السادس في المازورة 4 وينتهي في المازورة 6. ويتكّون الغناء من جملة موسيقية مقسّمة إلى عبارتين: العبارة الأولى من الكرش السادس في المازورة 6 إلى الكرش الخامس من المازورة 11، وهي في مقام السيكاه على درجة السيكاه. والعبارة الثانية من الكرش السادس في المازورة 11 إلى المازورة 16، وهي أيضا في مقام السيكاه.

وإذا انتقلنا إلى الآلات المصاحبة للموشّح اليمني فمن المعروف اليوم أن آلتي القنبوس

(العود اليمني) والصحن هما اللتان تستخدمان في أدائه. يصنع صندوق آلة القنبوس المصوت من خشب المشمش بعد حفره، ويغطى في جزئه الأمامي بلوح ويوضع في جزئه الأخر جلد غنم، وله رقبة وملاوي وأربعة أوتار. أما حجمه فصغير جدًا وله وضع خاص في العزف عليه. أما الصحن فآلة إيقاعية تصنع من مزيج معدني مع ملاحظة سيادة النحاس في تركيبه، وله طريقة خاصة في الضرب عليه.

وبالعودة إلى عصر الدولة الرسولية[8] التي انتعش فيها الأدب والفنّ على نحو غير مسبوق فنكتشف في مخطوطة (**نور المعارف**) أن الآلات الموسيقية التي سادت في ذلك الوقت هي: النتح والمفراس والقنبوس والقانون والحمدانه والطبول.[9] وليس غريبًا هذا التنوّع في الآلات الموسيقية خصوصًا إذا عرفنا بأن الموسيقى في ظلّ هذه الدولة عاشت شهر عسل استثنائي. ولا ننسى في هذا المقام بأن ثمة من يربط - كما سبقت الإشارة - بين ظهور الموشّح في اليمن ودولة بني رسول. ولعل هذه الأبيات لأحد شعراء ذلك العصر المدعو أحمد يحيى بلبل تلقي بعض الضوء على الحياة الثقافية في ظل تلك الدولة[10]:

أرياض جادها غيثُ السما   **أم ضياءُ الصبح شقّ الظلما**
لا ولكنــي أرى سفـرا بـــه   **أفـرغ الفـن البيـان الملـهـمـا**
فاض عذبـا وجـرى سلسلـه   **يمنـح الأفكـار خصبـا ونمـا**
تـرك الأرواح تشـدو طـربـا   **ومضــي ينفث فيـها الهـمـمـا**

---

8 – نسبة إلى الملك عمر بن علي الرسولي الذي تولى حكم اليمن عام 626هـ.
9 – **نور المعارف** – تحقيق محمد عبد الله جازم – ص86 .
10 – عبد الله محمد الحبشي – **حياة الأدب اليمني في عصر بني رسول** – ص9 .

ويرى الدكتور محمد عبده غانم بأن شعر الموشح في اليمن ظهر مع شعراء الدولة الرسولية ومنهم شهاب الدين أبو محمد أحمد بن فليته وأبو بكر بن عبد الله الموزعي وذلك في كتابه **شعر الغناء الصنعاني**.[11] ولعله من المفيد اقتطاف جزء من موشّح لابن فليته بعنوان (لي في ربى حاجر[12]) :

لـي في ربـى حاجـر غزيـل أغيـد	ساجي الرنا
نـهـده عـلــى قده يـقدنـي قــد	إذا أنـثـنــى
يا مسلمين شاموتا أنا وشاخمد	إلا أنـــــا

بـيـت

أصبحت فـي أسر الـذي ملكنـــي	خاضع ذليل
لا هو رضي بالبيع ولا هو عتقني	كيف السبيل
ومن عشــق يصبر على التجنّي	صبرا جميل
عواقب الصبــر الجميل تحــمــد	فيـه المنــى

بـيـت

عـذب فـؤادي أسقمـــه أذابــه	هوى الملاح
لـو زاد فـي سقمه وفـي عذابـه	مـا قلــت آح
قلبي رضي بالحب واستطابـه	مـا لــه بــراح
عهده على ما كان عليه يعهـد	مـا انـثـنـــى

ومع الحديث عن الموشّح في اليمن تبرز مشكلة في غاية الأهمية، إنها عدم العثور على ملحّني هذه الموشّحات التي ظلّ الفنانون التقليديون اليمنيون يتناقلونها من جيل إلى جيل . بيد أن الشيخ جابر أحمد رزق (1842 -1905) خرج من إطار المحاكاة إلى واحة الإبداع معتمدًا على العناصر الفنّية للموشّح اليمني.

وهو بصفته شاعرًا إلى جانب كونه فنانًا موسيقيًا تمكّن من تقديم تجربة إبداعية فريدة في اليمن مدفوعا على ما يبدو بحرصه على نشر الطريقة الصوفية الأهدلية التي كان يتزعمها .

---

11 - أنظر ص48 من **الكتاب**.

12 - النص الكامل في صفحة 218 من كتاب **شعر الغناء الصنعاني**.

ففي موشّح (دع ما سوى الله واسأل) استخدم الشيخ جابر رزق مقام الحسيني وضرب الوسطى. ولا جرم أن استخدام هذين العنصرين يعكس مدى عمق الموروث الغنائي في التكوين الروحي للشيخ جابر. ومع هذا فإن أمعنا النظر في الصياغة اللحنية فسنكتشف شيئًا ما جديدًا. وهذا الشيء إنما يتخلل بنية العمل الداخلية. وهو بذلك يستشعر أثناء الاندماج الحسّي مع اللحن، على أن التحليل النظري للموشّح يبرز أيضا ما يلي:

تتميّز الجملة الموسيقية لهذا اللحن بتماسك منطقي داخلي من حيث صياغة طرفيها : السؤال والجواب. وهذا التماسك وفّر درجة عالية من التوازن الجمالي الذي يبدو أنه وراء العذوبة اللحنية التي تجعل المستمع في حال حضور وجداني مهيب ونشوة فنية نادرة.

يمكننا الآن أن نتبيّن أن سؤال الجملة الموسيقية استقر على درجة "تك حسيني" (لا نصف بيمول) مبرزًا شخصية جنس السيكاه على هذه الدرجة. أما الجواب فأكّد شخصية مقام الحسيني على درجة النوى. وإن أردنا توضيح ضلعي الجملة الموسيقية على القصيدة فيمكن القول بأن سؤال الجملة جاء في البيت الأول:

دع ما سوا الله وأســـال   مولاك إن الذي أنشاك ما رد سائل

أما الجواب فجاء في البيت الثاني :

أما له التدبير ما شاء يفعل   بلى قدير على ما شاءه ذو الجـلال

وإذا خرجنا من نطاق موشّح (دع ما سوى الله) وما تضمّنه من أفانين فسنجد في موشّحات أخرى إنجازات عظيمة. ففي موشّح (رب حسن المختم) نكتشف أن البنية الإيقاعية ما هي إلا صياغة جديدة من حيث الميزان ومن حيث التقسيم الداخلي للضغوط. وعند تأمل هذه الصيغة نجد أنها مستلهمة من الإيقاعات السداسية المنتشرة في الأغاني الشعبية التهامية. غير أنها وإن استلهمت من هذا العنصر إلا أنها أصبحت بنية إيقاعية جديدة بعد المعالجة الإيقاعية للشيخ جابر. ثم أن ميزان هذا الضرب (21/8) بات معقّدًا على نحو قرّبه من الصيغ الإيقاعية العربية التقليدية ونأى به عن الأشكال الإيقاعية البسيطة للأغاني الشعبية. وفي محاولة لإدراك البعد الجمالي لهذا التركيب الإيقاعي فقد انتصبت أمامي مسألة أن تركيبًا كهذا انطوى على حدس إبداعي تمثّل في إمكانية توظيف الشكل الإيقاعي المتداول شعبيا في تركيب إيقاعي جديد يحمل قيمة جمالية جديدة. وأمر كهذا يدل على المنحى الإبداعي المحكوم بمنظومة جمالية متناسقة بغض النظر عن كون إدراك الشيخ جابر لهذه المنظومة سلبيًا أو إيجابيًا، إذ أن الأمر المهم في هذا المجال هو أن تكون هذه المنظومة

قد تشكّلت في وجدان الفنان وأضحت مع العناصر الأخرى أساسا لنزوع الفنان نحو الابتكار والإبداع.

وحتى نغوص قليلا في التفاصيل الجمالية لهذا الموشح لا بأس من كتابة نصه الشعري وتدوين لحنه وتحليله:

ربّ حسن المختم — شانك الكرم
بالرسول الأعظم — أشرف الأمم

يا بديع المبسم — ثغرك ابتسم
لا يُجد هذا الفم — جل من نظم

ورد خدك من كم — والحلى بكم
شمه لا يحرم — قل نعم نعم

توشيح

نص جيدك يا حالي الروش — في بديدك ما يروي العطش
في خدودك ورد قد فتش

بيت

مقلتي لك زمزم — والمهج علم
والسويدا محرم — والحشا حرم
من تعلم يعلم — أدرك الحكم
والذي لايفهم — فهو كالعدم

توشيح

ما لجيدك يبدأ بالحرش — من يصيدك يا ريم الحبش
من ينالك قد غنى ونش

تقفيل

بالاجل الأعظم — مسني السقم
رؤيتك تجلي الهم — سيد الأمم

التحليل الموسيقي

المقام : الحجاز الكبير

الميزان : 21/8 ، 6/8

القالب : موشّح

الكلمات : الشيخ جابر رزق

اللحن : الشيخ جابر رزق

هو موشّح كامل ولكن على طريقة الشيخ جابر رزق، بمعنى أنه كامل لتكوّنه من البيت والتوشيح والتقفيل. بيد أن هذا الموشّح لا يتكرر فيه جزء التقفيل كما هو معمول به في الموشّحات الكلاسيكية اليمنية، بل اكتفى فيه شيخنا بتقفيل واحد أخضعه لنفس لحن البيت. وهذه طريقة رزقية خاصة في بناء الموشح الكامل.

لحن البيت

يتكوّن تلحين هذا الجزء من جملة موسيقية جاءت في عبارتين: العبارة الأولى في هيئة سؤال أستغرقت مازورة واحدة طويلة استقرت على الدرجة الثالثة (درجة الحجاز) لمقام الحجاز .أما العبارة الثانية فجواب الجملة واستغرقت أيضاً مازورة واحدة طويلة استقرت على الدرجة الأساسية لمقام الحجاز (دوكاه).

لحن التوشيح

استغرق لحن التوشيح تسع مازورات في ميزان 6/8، وإذا استثنينا التوقيع الذي استلزمه هذا الميزان فإن لحن التوشيح أجتزأه الشيخ جابر من لحن البيت. هذا ما توضحه الموازير من 1 – 6. أما الموازير 7 و8 و9 من لحن التوشيح ففيها ركوز على الدرجة الثالثة (درجة الحجاز) لمقام الحجاز. وهو ركوز يعكس تصعيداً موسيقياً الغرض منه العودة إلى لحن البيت مرةً أخرى خصوصاً وأن لحن البيت يتحرّك كلّه في مقام الحجاز. وتحقق ذلك التصعيد اللحني بواسطة الركوز الوهمي للحن على الدرجة الثالثة (الحجاز).

وثمة علم غنائي آخر دخل عالم الإبداع من خلال جدل حادّ مع الوشح اليمني الكلاسيكي واتسم هذا الجدل بحيوية قوية خاصةً أنه تم في ظل التقيد بمبدئي المسايرة والمغايرة. أما هذا العلم فهو الأمير أحمد فضل بن علي محسن العبدلي المشهور بـ"القمندان" (1884–1943). وقبل الوقوف عند نماذج من أعماله ربما من الانسب التعرّف على نقاط الالتقاء والاختلاف مع

الموشح اليمني الكلاسيكي. فالموشّح القمنداني كالموشح اليمني الكلاسيكي لم يتقيد بالأوزان الخليلية في بناء قصائده وإنّما تبنى المجزوء والمشطور من تلك الأبحر وذلك لكي يضفي على القصيدة الموشحة حركة داخلية تختلف عن تلك التي تميز قصيدة العمود.

ومن أوجه التشابه أن الموشح القمنداني حاكى الموشح اليمني الكلاسيكي في تنويع أشكاله، حيث نجد في ديوانه "المصدر المفيد في غناء لحج الجديد" الموشّح الكامل الذي تتوافر فيه كل أجزاء الموشح على الطريقة القمندانية طبعا، والموشح الأقرع الذي لم تتوفر فيه كل تلك الاجزاء. وسنلاحظ عند الوقوف على نماذج من تلك الموشحات أنها كالموشّح اليمني الكلاسيكي تميزت بتعدّد الأوزان والقوافي.

أما من الناحية الموسيقية فأهم ما يجمع بين الموشح القمنداني ونظيره الكلاسيكي هو الالتزام بنفس الدوائر المقامية مع استثناءات أملتها متطلّبات التجديد الغنائي.

وإذا انتقلنا إلى أوجه التغاير فسنجد أن الموشح القمنداني اعتمد المفردة العامية اللحجية على عكس الموشّح الكلاسيكي الذي يعتبر قريبا من المفردة العامية لكل المناطق اليمنية مع غلبة واضحة للكنة الصنعانية.

ونكتشف بأن الموشّح القمنداني لم يتقيد بنفس أجزاء الموشّح اليمني الكلاسيكي ولا بكل المصطلحات الدالّة على أجزائه حيث يتكون الموشح اليمني الكامل - كما سبقت الإشارة - من الاجزاء التالية : بيت وتوشيح وتقفيل أو تقميع، بينما نجد أن موشحًا كاملا مثل "وابو زيد" يتكون من الدور والتوشيح واللازمة والتقفيل.

ومن أوجه التغاير الموسيقية أن الموشح القمنداني تبنّى إيقاعات الرقصات الشعبية في لحج مثل الرزحة والدحفة والدمندم والزفنة والمركح والسياري... إلخ، فيما أعتمد الموشح اليمني الكلاسيكي على الضروب التي سبق ذكرها عند الحديث عن الموشح اليمني. ولكي نقترب من أسرار الموشح القمنداني سنقف عند نموذجين:

أولا : موشح (وابوزيد[13]) :

دور

يا عجيبي عجيبي عجب	**هاش عقلي وقفا وهـب**
المخرص بقرط الذهـب	**بت ساهر مع السامري**

13 – نظرا لطول الموشح سيكتفي بكتابة جزء منه وعلى نحو يحقق الغرض منه.

بس قل لي أشوه السبب   يا مسلي عغلى خاطري

توشيـــح

عذبني المكحل طويل الهدب   لما هاش عقلي عجيبي عجب
يا ليته يقللي اشوه السبـــب   والا بايسلي على خاطـري

لازمــــــة

دع دع عني الملام   كم عذبني الغرام
ليه عيني ما تنام

طرشني وهب وهب   مولى البنجري الذهب
سامي الأصل والنسب

تقفيـــــل

وأبو زيــــد   يا مسلي على خاطري

دور

الحمامات بدري تنــــوح   فوق الاغصان قبل الصـبوح
والمتيّم ضنـى ما يـــروح   حد دري به وحـد ما دري
ريحة المسك بدري تفوح   تنعش الروح تشفي الجـروح
والمتيم غلـب ما يبـــوح   يـذرف الدمـع بالباكـري

توشيـــح

هبت ريحة المسك قبل الصبوح   بدري تنعش الروح تشفي الجروح
قهري على المتيم ضنى بايروح   حـد منكـم درى بـه وحــد مـا درى

لازمـــة

شميت المسك فاح   في نسوس الصباح
يا يشفي لي الجراح

أمر الحب ذا عجب   شبّت نار في حطب
هب الحب والقصب

تقفيــل

وأبو زيد يذرف الجمع بالباكري

التحليل الموسيقي

المقام : بياتين14.

الميزان : 8/6

الضرب : الرزحة.

القالب : موشّح.

الكلمات : القمندان.

اللحن : القمندان.

هو أحد الموشحات الكاملة للقمندان. ويتكون من : الدور والتوشيح واللازمة والتقفيل.

لحن الـدور

يتكوّن من جملة موسيقية في 20 مازورة مقسمة إلى عبارتين: العبارة الأولى على هيئة سؤال من المازورة 1 إلى الكرش الأول في المازورة 9، وهي في جنس بياتي على النوى وهو جنس الفرع في مقام بياتين. والعبارة الثانية على هيئة جواب من الكرش الثاني في المازورة 9 إلى الكرش الأول في المازورة 21 وهي في جنس بياتي على الدوكاه وهو جنس الجذع في مقام بياتين.

ومن باب التوضيح يمكن القول بأن الجملة الموسيقية مركّبة على هذين البيتين :

ياعجيبي عجيبي عجب هاش عقلي وقفى وهب

سؤال الجملة الموسيقية

المخرص بقرط الذهب بت سامر مع السامرين

جواب الجملة الموسيقية

وتتكرر الجملة نفسها على البيتين اللذين يشكلان باقي جزء الدور :

يا مكحل طويل الهدب يا ماصل عريق النسب

بس قللي أشوه السبب يا مسلي على خاطري

---

14 - هذا المقام لم يستخدم في الموشح اليمني الكلاسيكي.

لحن التوشيح

يتكوّن من جملة موسيقية في تسع موازير مقسمة على عبارتين :

العبارة الأولى: من الكرش (3) في المازورة (41) إلى الكرش الثاني في المازورة (45)، وهي على هيئة سؤال يعطي إحساساً بجنس الراست على درجة الجهاركاه، والعبارة الثانية: من الكرش الثالث في المازورة (45) إلى الكرش الثاني في المازورة (49) وهي في جنس بياتي على الدوكاه. بمعنى أن الجملة الموسيقية مركبة على هذا البيت:

عذبني المكحل طويل الهدب	**لما هاش عقلي عجيبي عجب**
سؤال الجملة	جواب الجملة

وتتكرّر نفس الجملة على البيت التالي في جزء التوشيح:

ياليته يقللي أشوه السبب	**والا با يسلي على خطري**

لحن اللازمة

يبدأ من المازورة (57) وينتهي عند المازورة (74)، وفيه تنويع موسيقي يبدأ بالتأكيد على جنس بياتي على الدوكاه، وذلك في الموازير من (57) إلى (62).

أما في الموازير من (63) إلى (68) فيتأكد مقام بياتين . وفي الموازير من (69) إلى (74) استقرار على نفس المقام.

لحن التقفيل

يبدأ من المازورة (75) وينتهي عند المازورة (78)، ويتحرك في جنس بياتي على درجة الدوكاه، وذلك من باب التأكيد على مقام بياتين.

وإذا عقدنا مقارنة بين هذا الموشح القمنداني الكامل وبين أي موشح يمني كلاسيكي كامل سنجد أيضاً بعض التشابه والاختلاف في النسيج اللحني، حيث أن فكرة لحن الموشح اليمني الكلاسيكي تتمركز في جزء البيت وهو الجزء الأول في الموشّح. وهذا ما نكتشفه أيضاً في موشح "وابو زيد" من حيث أن الدفقة اللحنية الأساسية تمحورت في جزء الدور. وإذا انتقلنا إلى جزء التوشيح في الموشّح الكلاسيكي فسنجده مشتقاً من لحن جزء البيت وهذا ما نكتشفه أيضاً في لحن جزء التوشيح في الموشّح القمنداني.

ومن أوجه الشبه بين الموشّحين تحرك اللحن في ذات الدائرة المقامية، بمعنى خلوّ اللحن من أية نقلات مقامية.

أما عن أوجه الاختلاف فمن الملاحظ أنه إلى جانب التغاير الإيقاعي نكتشف أن لحن جزء اللازمة تميّز بتنوع لحني في نفس المقام ولكن مع استغلال واضح لبعض مراكزه النغمية الثانوية. وهذا ما لا نجده في الموشح اليمني الكلاسيكي الذي ينتقل فيه اللحن من جزء التوشيح إلى جزء التقفيل مباشرةً.

وفي معرض الحديث عن الاختلاف تجدر الإشارة إلى أن استخدام ضرب الرزحة المبني على ميزان 6/8 منح موشح "وأبو زيد" حركة داخلية سريعة جعلت جوّ الموشّح يتمتع بشيء من الخفة، على عكس الجوّ الذي يشيعه ضرب الدسعة الكبيرة المبني على ميزان 11/8 أو أي ضرب من ضروب الموشّح اليمني الكلاسيكي.

ولعل هذا ما جعل البعض في عدن ولحج يطلق صفة "السماعي" على الموشّح الكلاسيكي إبان القمندان .

ثانياً : موشح (يا حمام الحيط غنّي)

دور

سـلام منـي عليكـم يا حبايــب	يوم الهنا با تجونا لا الحنسيني
حيا لكـم با نســوي كل واجــب	أهلاً على الرأس أحبابي وعينـي
شوفوا هنا ايش سانواب ساهب	لا تحسبوا عاد ثم غربـة وبينـي

توشيـح

مرحبـاً يا أهل المـودة	حـيّ أيـام التـلاقـــي
برّ محبـوبي بوعــــده	صح أن العهد باقـــي
مرحباً أهلاً وسهـــلاً	فوح يا ورد السواقي

دور

فواكه الهند وأصوات الجوالب	وثم بمبـي جـاردن فـي فنّ ثانـــي
الورد والفل أشكالــه عجـائـب	أبيض ووردي وأصفر وأرجواني

توشيـح

الورش متسوع جعـده لم يبح مرّ الفراق
بثّ أحسانه وسعــده في يمننا والعراق
أصبح العشاق جنـده كأسهم حلو المذاق

دور

وعندنا اليوم مولى الكيد خايب ما تعجب إلا المغاني والغواني
ما همني قط في حاسد وعاتب قم حرك العود سمّعنا المعاني

توشيـح

بلبل البستان غنّى فلذا الغصن تثنّى
واجتمعنا وسمعنا العود بالأوتار حنّى
حيث ما كنتم وكنّا وشربنا الكأس مثنّى

دور

شوف المطر في الحسيني اليوم ساكب تبلبل الورد وأغصانه دوانـي
من شـاف هـذا الخبر عنده مناســب قلله يجي ثم باقرأ له بيانــي

توشيـح

مرحبـاً باللــي أتانــا يستمع منا غنـانا
فحـبانــا مـا كفانــا وإلى الشكر دعانا
سوف لا نهوى سواكم لا ولا تهوى سوانا

التحليل الموسيقي

المقام : حجاز الكبير.
الميزان : C
الضرب : شرح لحجي مثقل
القالب : موشّح
الكلمات : القمندان
اللحن : القمندان

هو من الموشّحات غير الكاملة (أقرع) ويتكوّن من الدور والتوشيح فقط.

لحن الدور[15]

جاء لحن الدور في جملة موسيقية مكوّنة من (12) مازورة. وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين: العبارة الأولى في صيغة سؤال، وهي من المازورة (1) إلى الدور الأول في المازورة (7) ودرجة ركوزها النوى. وتعطي إحساساً بجنس الراست على درجة النوى. أما العبارة الثانية فهي جواب السؤال. وتبدأ من الدور الثاني في المازورة (7) وتنتهي عند الدور الأول في المازورة (13) ودرجة الركوز هي الدوكاه، وتعطي إحساساً بمقام الحجاز، بمعنى أن الجملة الموسيقية مركّبة على البيت الأول من جزء الدور على النحو التالي:

سلام مني عليكم يا حبايب	**يوم الهنا باتجونا للحسيني**
(سوال الجملة الموسيقية)	(جواب الجملة الموسيقية)

لحن التوشيح

جاء لحن التوشيح في عبارة موسيقية استغرقت نتيجة التكرار (12) مازورة : من النوار الثاني في المازورة (13) إلى النوار الأول في المازورة (25) حيث يتّجه جزء التوشيح نحو الركوز على درجة الدوكاه، ليعطي إحساساً بمقام الحجاز. والمطلع على التفاصيل الموسيقية للموشح اليمني الكلاسيكي سيكتشف بأن ثمة آصرة قوية بين موشح (يا حمام الحيط غنّي) والموشّح الكلاسيكي الذي تتكوّن أجزاؤه من البيت والتوشيح، إذ يلاحظ بأن جزء الدور في هذا الموشّح القمنداني يقوم مقام جزء البيت في الموشح الكلاسيكي ليس من حيث البناء الشعري فحسب وإنما – وهذا هو الأهم – من حيث طبيعة الصياغة اللحنية.

فمن الجلي أن لحن جزء الدور يمتص الهيكل العام لفكرة اللحن إلى درجة أن لحن جزء التوشيح جاء فقط ليسير باللحن نحو درجة ركوز النهاية. ولهذا بدا لحن جزء التوشيح وكأنه إمتداد للحن جزء الدور. وهذا ما يتميّز به أيضاً الموشّح اليمني الكلاسيكي الذي تتكوّن أجزاؤه من البيت والتوشيح.

تلك وقفة أمام التراث الغنائي اليمني وبخاصةً في نوعه التقليدي. ولعلّ القارئ أدرك حقيقة أن هذا التراث له خصائصه الفنية التي لا شك أنها في حاجة إلى مزيد من المتابعة والرصد.

---

15 – لحن الدور يغنى بنفس السياق على هذين البيتين اللذين هما جزء من الدور :

حيا بكم با نسوي كل واجب ... أهلا على الرأس أحبابي وعيني
شوفوا هنا أيش سانواب ساهب ... لا تحسبوا عاد ثم غربة وبيني